

Die vorbildliche Rolle der Wiener Schule in der Differenzierung der ungarischen Kunstgeschichte als Disziplin

Die Stilkritik ist bekanntlich eine relativ harmlose, für die Individualsicherung¹ als grundlegend anerkannte und daher wenig ideologiebeladene Methode der kunsthistorischen Alltagspraxis. Dennoch haben Unterschiede in der Auffassung ihrer Ziele und Anwendung in den Zwanzigerjahren des 20. Jahrhunderts einen heftigen Methodenstreit ausgelöst. Trotz mancher Ähnlichkeit handelt es sich nicht um dieselbe Debatte, die kurz vorher, besonders im Anschluss an die „Kunstgeschichte ohne Namen“ Heinrich Wölfflins über Kunstkennertum oder Kunstwissenschaft entstand.² Das Wort „Kunstwissenschaft“ hat damals bereits das allgemeinste theoretische Wissen über Kunst, ja sogar über verschiedene Kunstzweige bezeichnet, obwohl es ursprünglich, seit den Siebzigerjahren des 19. Jahrhunderts, von Giovanni Morelli zur Unterscheidung seiner kritischen Methode von dem auf den Gesamteindruck gegründeten Wissen der Kenner verwendet wurde.³ Nach 1920 hat es sich in Ungarn offensichtlich nicht allein um die empirische Begründung der kunsthistorischen Methode gehandelt, auf die Art und Weise, wie Morelli die vergleichende Anatomie als vorbildlich betrachtete. Davon zeugen die Vorwürfe eines der Protagonisten dieses Streits, Tibor Gerevich, der über die Kunsthistorikerin Edith Hoffmann folgendermaßen schrieb:

Man kann nicht verschweigen, daß in einer Zeit, als die tschechisch-slawische Rassentheorie in den Augen der unbefangenen ausländischen Forscher bereits ihre Glaubwürdigkeit verlor, eine sonst sehr verdienstvolle ungarische Forscherin einen Teil der ungarischen Buchmalerei mit einer kaum begreifbaren Großzügigkeit, irrtümlich und ohne Grund der tschechischen Kolonisation geopfert hat.⁴

- 1 ‚Individualsicherung‘ im Sinne der Definition von Willibald Sauerländer: Alterssicherung, Orts-sicherung und Individualsicherung, in: Kunstgeschichte. Eine Einführung. Hg. von Hans Belting u. a. [1985]. Berlin 1988, S. 135-142.
- 2 Vgl. Tietze, Hans: Kunstkenner und Kunsthistoriker, in: Kunstchronik und Kunstmarkt 2 (1919) (10. Oktober), S. 21; vgl. Wölfflin, Heinrich: In eigener Sache. In: Kunstchronik und Kunstmarkt 20 (1920) (13. Februar); Hermann Voss: ‚Künstlergeschichte‘ oder ‚Kunstgeschichte ohne Namen‘. In: Kunstchronik und Kunstmarkt 22 (1920) (27. Februar).
- 3 Zur Kritik des ‚Totaleindrucks‘ siehe Ivan Lermolieff: Die Galerien Borghese und Doria Pamfili in Rom, zuerst in: Zeitschrift für bildende Kunst 1874, S. 75-76; dann: Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Leipzig 1891, Vorwort.
- 4 Gerevich, Tibor: Művészettörténet (‚Kunstgeschichte‘). In: A magyar történetírás új útjai (‚Neue Wege ungarischer Geschichtsschreibung‘). Hg. von Bálint Hóman. Budapest 1931, S. 123; wieder abgedruckt: A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásaiból (‚Programmschriften ungarischer Kunstgeschichtsschreibung. Eine Auswahl aus den Schriften zweier Jahrhunderte‘). Hg. von Ernő Marosi. Budapest 1999, S. 206-242, zit.: S. 226.

Dieser Rückblick, der 1931 in einem den „Neuen Wegen ungarischer Geschichtsschreibung“ gewidmeten Sammelband erschien, bezieht sich auf eine 1926 zu einer in Karlsburg befindlichen Handschrift veröffentlichte Studie von Edith Hoffmann.⁵ Sie hat den Maler dieser im 14. Jahrhundert ausgeführten Miniaturen des Kodex überaus vorsichtig als einen mittelmäßigen und im Vergleich zu den Illuminatoren des Johannes von Neumarkt auch rückständigen Künstler gekennzeichnet. Ohne einen direkten Hinweis, ist gewiss der bahnbrechende Aufsatz von Max Dvořák aus dem Jahre 1901 gemeint. Dvořáks einleitende Fragestellung lautete: „Können die Ursachen und Einwirkungen, welche zu einer Stilwandlung führten, festgestellt, die Elemente, aus denen eine neue Schule entstanden ist, bestimmt werden?“⁶ Wie diese Fragestellung die historische Problematik der späten Aufsätze vorwegnimmt, so ist auch die Antwort Dvořáks typisch, sowohl im Sinn der Annahme einer kontinuierlichen Evolution als auch in der Verlegung der Schwerpunkte in den einander ablösenden führenden Zentren der Kultur. Für die Illuminatoren des Johannes von Neumarkt wurden Vorstufen in Paris bzw. in der Toskana, Neapel und Avignon angenommen. Gerevich, der seine Laufbahn als Spezialist der Bologneser Malerei begann, hatte bereits 1909-1910 in einem, in der Zeitschrift *Rassegna d'arte* veröffentlichten großen Aufsatz⁷ einerseits die Vernachlässigung der Rolle von Bologna scharf kritisiert, andererseits die zumindest bis um die Mitte des 14. Jahrhunderts praktizierte Gleichsetzung von Buchmalerei und Tafelmalerei methodisch von der Hand gewiesen. Aufgrund der empirischen Museumspraxis, als deren Vertreter er sich stolz betrachtete, galt seine Kritik zeitlebens den als doktrinär gekennzeichneten Theorien. Im Jahr 1924, noch vor dem Erscheinen des hier in Frage stehenden Aufsatzes von Hoffmann, behauptete er, dass „die Figuren des Pfarrers von Csukárd“ [in der Handschrift befindet sich die Signatur: 'per manus Heinrici dicti Stephani de Westfalia plebani in Schukaria'] aus Siena und zum Teil aus der Rhein-Westfälischen Schule herühren, wie auch er selbst von westfälischer Abstammung war. Und weiter: „Hinsichtlich der böhmischen Kunst hatten wir eher gegeben als empfangen“.⁸

5 Hoffman, Edith: Henrik csukárdi plébános miniátor („Der Miniator Heinrich, Pfarrer von Csukárd“). In: A szépművészeti Múzeum Évkönyve IV (1924-26), S. 74-90.

6 Dvořák, Max: Die Illuminatoren des Johann von Neumarkt [1901], wiederabgedruckt in: Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte. München 1929, S. 74-207. Zitat von der S. 74. – Über die historiographische Stellung dieses methodischen Ansatzes Dvořáks und die unterschiedliche Auffassung in den frühen Werken von Gerevich vgl. anlässlich der Buchmalerei von Bologna: Marosi, Ernő: Kép és hasonmás. Művészet és valóság a 14-15. századi Magyarországon („Bild und Ebenbild. Kunst und Wirklichkeit im Ungarn des 14.-15. Jahrhunderts“). Budapest 1995, Anm. 153 auf S. 185f.

7 Gerevich, Tibor: Le relazioni tra la miniatura e la pittura bolognese nel Trecento. *Rassegna d'arte* 1909, S. 196-199 und 1910, S. 29-31, 46-48.

8 Gerevich, Tibor: A régi magyar művészet európai helyzete („Die europäische Stellung der alten ungarischen Kunst. Inauguralrede vor der Ungarischen Akademie der Wissenschaften“). Minerva 1923 (Sonderdruck), Budapest, S. 12.

Das deutlichste Beispiel dafür, was Gerevich unter Stilkritik verstand, ist seine Rekonstruktion der Persönlichkeit des Malers Thomas von Koloswar und seines Altarwerks von 1427.⁹ Der Rahmen, in den sich seine Rekonstruktionsarbeit fügt, vertritt traditionsgemäß und insbesondere der italienischen Attributionspraxis verpflichtet, eine mittlere Individualitätsstufe zwischen Person und Zeitstil, diejenige der Schule. Für ihn ging es vor allem darum, eine ungarische Schule zu begründen – entsprechend war seine Monographie dem „ersten ungarischen Tafelmaler“ gewidmet –, ähnlich wie es toskanische, umbrische oder holländische und flämische Schulen gab, für die entsprechende Kapitel in den Handbüchern und separate Räume in den Kunstmuseen reserviert wurden. Indem er – ohne jedoch diesen Begriff zu benutzen – die Komponenten der internationalen Gotik aus dem Rheingebiet und aus Norditalien ableitete, ging er, statt von einer Stilerscheinung universalen Charakters, von einem persönlichen Stil als das Ergebnis des Reisens und Lernens aus. So hat er Thomas von Koloswar zuerst nach Köln geschickt, dann nach Florenz und möglichst in die Werkstatt des Gentile da Fabriano gebracht, um ihn schließlich als einen Vertreter dessen bezeichnen zu können, was für Gerevich „neue realistische Malerei“¹⁰ hieß. Seine Ausführungen über die Verwurzelung dieser Mentalität in der Tradition der norditalienischen Malerei und der französischen Buchmalerei, die er als „eine Wirklichkeitsfreudigkeit, ein Versinken in die Beobachtung der winzigsten Details der Natur, sowie eine geistige Hingabe“¹¹ bezeichnet hat, verraten, dass für ihn Courajods Theorie über die frankoflämische Kunst als ein Sonderweg der Renaissance¹² vorbildlich war. In diesem Sinne erscheint Meister Thomas als ein typischer Vertreter ungarischer Kunstauffassung, der „über die gewohnte ikonographische Aussage hinaus, das Geistige auf eine ergreifende Weise zu vermitteln vermag“.¹³ Sie ist weder drastisch noch sentimental weich, sondern verleiht „dem Gleichgewicht ungarischer Seele, neben ihrer kühnen Aktivität ihrer Nüchternheit“¹⁴ Ausdruck. Gerevich hat diese Methode konsequent bis ins kleinste Detail weitergeführt, bis hin zu Darstellungsschemata von Kopftypen und als physiognomische Dokumente aufgefassten Gesichtern. Auch bei seinen Nachfolgern, vor allem bei István Genthon, findet man dieses Argumentieren mit physiognomischen Typen in stilistischen Fragen.

9 Gerevich, Tibor: Kolozsvári Tamás, az első magyar képtábla-festő (Thomas de Koloswar, der erste ungarische Tafelmaler). Budapest 1923. – eigentlich Sonderdruck aus: Országos Magyar Régészeti Társulat Évkönyve 1920-1922, S. 154-188.

10 Ebd., S. 16.

11 Ebd., S. 21.

12 Origines de la Renaissance. In: Courajod, Louis: Leçons professées à l'école du Louvre. Paris 1901, S. 14ff.

13 Gerevich 1923 (Kolozsvári Tamás...) , S. 12.

14 Ebd., S. 12.

All dem war die strenge, sachlich und nicht patriotistisch gefärbte Stilkritik von Edith Hoffmann klar entgegengesetzt. Sie war es, die sich mit Gerevichs methodologischem Ansatz im Allgemeinen und mit seinen nationalen Charakteristika im Besonderen am nachdrücklichsten auseinandergesetzt hat. Außerdem hat noch der Schüler Julius von Schlossers, József Bodonyi die Konstruktion der ungarischen Eigentümlichkeit als historische Konstante ohne Berücksichtigung der Denkmäler 1936 von der Hand gewiesen.¹⁵ Die Frage, wie es zu dieser ideologischen Aufladung in Bezug auf die Verwendung der Stilkritik in der ungarischen Kunstgeschichte kommen konnte, lässt sich aus der Vorgeschichte dieser Debatten beantworten. Gerevichs Konservatismus galt vor allem der Aufrechterhaltung und Fortsetzung der Tradition der national gefärbten Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, im Sinne jener, der disziplinären Differenzierung von Archäologie und Kunstgeschichte vorausgehenden nationalen Altertumskunde.¹⁶ Stützen zu seiner Verneinung der eigenständigen Fragestellung aus der als strenge Wissenschaft aufgefassten Kunstgeschichte – die er als Buchgelehrsamkeit bis zur als vages Wortspiel verstandenen „Kunstgeschichte als Geistesgeschichte“ ablehnte – fand er vor allem in der Kennerschaft der Italiener aus der Generation von Arduino Colasanti und Adolfo Venturi. Es scheint, dass nach dem Ersten Weltkrieg, in jener Phase, als sich Julius von Schlosser der *linguistica generale* von Benedetto Croce anschloss und diese Theorie sogar propagierte¹⁷, vor allem jüngere Kunsthistoriker methodische Anregungen vom Wiener Professor vermittelt haben. Die Haltung Gerevichs, der in der Zwischenkriegszeit eine bestimmende Position an der Spitze der ungarischen Denkmalpflege innehat-

15 Bodonyi, József: A magyar művészettörténetírás új útjai? („Neue Wege ungarischer Kunstgeschichtsschreibung?“- in Anspielung auf den Aufsatz Gerevich's wie Anm. 4). In: Budapesti Szemle 240 (1936) Nr. 699, S. 226-243, wiederabgedruckt (mit Anmerkungen von Á. Tímár) in: A magyar művészettörténet-írás programjai 1999 (wie Anm. 4), S. 265-282.

16 Das Programm Gerevichs lautet: „Die Geschichte der ungarischen Kunst als Fach hat so eine eigentümliche Richtung eingeschlagen, daß man zuerst einige Schritte rückwärts machen soll, wenn man auf diesem für uns jedenfalls wichtigsten Gebiet der Kunstgeschichte weiter fortschreiten möchte. Hinsichtlich der Auffassung, der Methode und der Ethik unseres Fachs soll man den Pfad wieder finden, den die alte Generation der Bahnbrecher betrat, auf der Spitze mit demjenigen Ipolyi, zu dessen Centenarium wir uns gerade vorbereiten.“ Zit. nach Gerevich 1923 (A régi magyar művészet európai helyzete), S. 27. – Es handelt sich offensichtlich um das Konzept der „ungarischen Altertumskunde“ von Arnold Ipolyi (1866), dem er 1878 in der Sitzung der Ungarischen Historischen Gesellschaft eine ausführliche Darstellung widmete: A magyar műtörténeti emlékek tanulmánya („Das Studium der ungarischen kunsthistorischen Denkmäler“), in: Századok 1878, wiederabgedruckt, in: A magyar művészettörténet-írás programjai. Válogatás két évszázad írásából („Programmschriften ungarischer Kunstgeschichtsschreibung. Eine Auswahl aus den Schriften zweier Jahrhunderte“). Hg. von Ernő Marosi. Budapest 1999, S. 100-159.

17 Vgl. Croce, Benedetto: Zur Theorie und Kritik der Geschichte der bildenden Kunst. Übersetzt und eingeleitet von Julius von Schlosser. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 1926, sowie Schlosser, J. v.: ‚Stilgeschichte‘ und ‚Sprachgeschichte‘ der bildenden Kunst. Ein Rückblick. München 1935.

te, kann durch eine scharfe Bemerkung Alois Riegls von 1903 charakterisiert werden, in der es sich um den Vergleich von Denkmalsgesetzen verschiedener Staaten handelt, und das ungarische kurzerhand als „in erster Linie durch staatsegoistische Interessen diktiert“¹⁸ gekennzeichnet wird.

Um und nach 1900 kann die ungarische Rezeption der Ideen Riegls, insbesondere hinsichtlich der Denkmalswerte und der Ablehnung der puristischen Restaurierung, als überaus rege und schnell bezeichnet werden.¹⁹ Es handelt sich nicht um einen unmittelbar auf Wien gerichteten Blick, etwa um einen intendierten Anschluss an die Wiener Schule der Kunstgeschichte, sondern vielmehr um eine zielbewusst angestellte Reihe von Buchbesprechungen und Tagungsberichten, vom Überblick der neuen Tendenzen und Methoden der Kunstgeschichte, die von den jungen Kunsthistorikern zumeist auch in ihren eigenen Arbeiten Verwendung fanden. Sowohl die neuen Ansätze der Ikonographie als auch die Ergebnisse Wilhelm Vöges im Hinblick auf die Geschichte der Skulptur und Forschungen über die deutsche Plastik des Mittelalters sowie Fragen der Erneuerung der Denkmalpflege wurden auf fast programmatische Weise in ungarischen Fachzeitschriften bekannt gemacht. Es handelt sich um die Arbeit junger Kunsthistoriker, die sich – im Zeichen der antipuristischen Losung „Konservieren, nicht restaurieren!“ – zuerst um die Landeskommission der Denkmalpflege, dann im neu gegründeten Museum der Bildenden Künste versammelten. Péter Gerecze, Referent der Denkmalkommission, hat sich einer kritischen Überprüfung der voreiligen historischen Konstruktionen der ersten Generation gewidmet. László Éber, eine der führenden Persönlichkeiten der neuen Generation, kann am ehesten eine Freude an methodischen Experimenten kennzeichnen. Zuerst am Amt der Denkmalpflege und gleichzeitig als Privatdozent an der Budapester Universität, war er, neben dem ebenfalls hochverehrt-gelangweilten alten Positivisten und Comte-Anhänger Gyula Pasteiner – übrigens parallel mit seinem Kontrahenten Gerevich –, von Reformgedanken erfüllt. An beiden Stellen eröffneten allein 1918 der Sturz der Monarchie und die Erklärung der Republik, und dann 1919 die ungarische Sowjetrepublik Chancen auf eine Durchsetzung dieser Reformabsichten. Für die Laufbahn Ébers wurde seine Beteiligung in der gescheiterten Reform verhängnisvoll.²⁰ Wenn Éber in seinen kunsthistorischen Veröffentlichungen bald die stilkri-

18 Ähnlich wie die Denkmalpolitik des Kirchenstaates und Frankreichs: Kunstwerk oder Denkmal? Alois Riegls Schriften zur Denkmalpflege. Hg. von Ernst Bacher. Wien / Köln / Weimar 1995, S. 102.

19 S. a.: Die ungarische Kunstgeschichtsschreibung am Anfang des 20. Jahrhunderts. Ausstellungskatalog ‚Die ungarische Kunstgeschichte und die Wiener Schule 1846-1930‘. Hg. von Ernő Marosi. Collegium Hungaricum Wien, September 1983, S. 67 ff.

20 Vgl. Marosi, Ernő: Éber László (1871-1935), a normális művészettörténész („László Éber, der normale Kunsthistoriker“). In: „Emberek, és nem frakkok“. A magyar művészettörténet-írás nagy alakjai („Menschen und keine Fracks“. Grosse Figuren ungarischer Kunstgeschichtsschreibung‘). Hg. von Csilla Markója und István Bardoly. Enigma. Budapest 2006. Nr. 47-49. Bd. I., S. 143-160, sowie eine Reihe weiterer Beiträge dieser Sammlung von monografischen

tische Analyse, die Quellenkritik oder die Ikonographie nach dem Vorbild von Emile Mâle verwendete, kommt in dieser Relativierung des methodischen Ansatzes ein den Lehren von Dilthey entsprechendes Bewusstsein des interpretativen Standpunkts zum Ausdruck.

Der Anspruch auf die Annäherung des künstlerischen Modernen, des Schaffens der Zeitgenossen wird ebenfalls laut. „Um ihr anschauliches Material zu verbreitern, waren Ästhetiker und Kunsthistoriker gezwungen, sich auch mit Werken moderner Kunst zu befassen, sie also ästhetisch und kritisch zu beurteilen“. Ein dritter Vertreter der progressiven jungen Generation, Hugo Kenczler, schrieb diese Zeilen in seiner 1910 veröffentlichten programmatischen Schrift über *Kunstgeschichte, Kritik und Ästhetik*.²¹ Als er die Aufgabe der Kritik von jener der Kunstgeschichte unterschied – „der Kunst der Vergangenheit gegenüber hat ein subjektiv kritischer Standpunkt keinen Sinn mehr. Da sind wir bereits umsonst parteiisch“²² – klingt selbst aus der ungarischen Formulierung ein deutlich vernehmbarer Wiener Ton hervor. Nach Kenczler stellt nämlich die Aufgabe der Kunstgeschichte

keineswegs die Beurteilung vergangener künstlerischer Ansichten und der willkürliche Ausschluß einzelner Werke dar, sondern die möglichst klare und objektive Herausschälung des Kunstwillens und des Geschmacks aus der Gesamtheit der Produkte.²³

Kenczlers Wissenschaftlertypus ist praktisch unbekannt. Sein überaus aufgeschlossener Aufsatz hätte eine eingehendere Analyse verdient, z.B. durch die Verbindung der Kunstkritik mit der Sozialpsychologie, durch die summarisch gefasste Kritik der philosophischen Ästhetik Kants und den Vorschlag einer phänomenologischen Analyse. Kenczler kommt durch seine philosophische Bewusstheit und kritische Aufgeschlossenheit am ehesten dem Kreis radikal gesinnter Budapester Intellektuellen nahe, dem so unterschiedliche Geister durch ihren Hang zur Metaphysik angehörten, wie z. B. der junge Georg Lukács, der früh verstorbene Karl Popper und der in aller Kürze vielleicht durch seine Croce-Kritik und seine Nietzsche-Interpretation zu erwähnende Lajos Fülep. Der Schauplatz ihrer Radikalisierung in den Kriegsjahren war der berühmt gewordene *Sonntagskreis*.²⁴

Essays über ungarische Kunsthistoriker.

21 Kenczler, Hugo: Művészettörténet, kritika és esztétika („Kunstgeschichte, Kritik und Ästhetik“). In: Művészet IX (1910), S. 70; vgl. auch Ders.: Stílkritika és művészettörténet („Stilkritik und Kunstgeschichte“). In: Művészet VIII (1909) S. 278. – Über Kenczler siehe Bardoly, István: „Tévedéseiben is becsületes idealista“. Apró adalékok Kenczler Hugó életéhez („Ein, auch in seinen Irrtümern ehrlicher Idealist“. Kleine Beiträge zum Leben Hugo Kenczlers“). In: Etűdök. Tanulmányok Granasztóiné Györfy Katalin tiszteletére („Etudes. Festschrift Katalin Granasztóin-Györfy“). Budapest 2004, S. 373-385.

22 Kenczler 1910, S. 73.

23 Ebd., S. 74.

24 Vgl. Marosi (Hg.) 1983, S. 73-77 (Á. Tímár) – Für unser Thema, und zwar sowohl hinsichtlich der

In unserem Kontext mag genügen, dass Kenczler durch seine 1913 veröffentlichte Studie über die Kaschauer Altarflügel ein wichtiges Vorbild für die Morellianische Stilkritik und ihre Anwendung auf die gotische Malerei wurde.²⁵ Nicht nur im methodischen Apparat, sondern auch in der Berücksichtigung der entwicklungsgeschichtlichen Voraussetzungen im mitteleuropäischen Raum von Böhmen und Österreich wurden hier die Arbeiten von Edith Hoffmann vorweggenommen – und die Fäden führen weiter ins Österreich der Zwanzigerjahre, zu Wilhelm Suida und Otto Pächt. An der Bedeutung von Kenczlers Initiative ändert auch der Umstand wenig, dass sein Vorschlag, die Werke in die Geschichte ungarischer Kunst einzugliedern, abgelehnt wurde und somit die jetzt in Budapester und Wiener Museen befindlichen Tafeln der Brixener Malerei zugeschrieben werden.²⁶ Kenczlers methodische Strenge war nach der Revolutionszeit gewiss auch durch die Tatsache diskreditiert, dass er 1919 zum harten Kern der Kommunisten gehörte und bald ins Exil gezwungen wurde, wo er früh starb.

Fassen wir zusammen: Offenbar handelt es sich um den Prozess der Ideologisierung eines nebensächlichen Problems kunsthistorischer Methodik. In diesen Fällen sind die Einflüsse der Wiener Schule der Kunstgeschichte keineswegs explizit, obwohl der Mo-

Auffassung der Kunstgeschichte als eine Wissenschaft im Dienst der Rekonstruktion nationaler Eigenart als auch der Schlosserschen Zielsetzung der Stilgeschichte als Sprachwissenschaft bildet besonders die grundsätzliche philosophische Kritik eine Scheidelinie, der Lajos Fülep die Ästhetik Benedetto Croces bereits 1911 unterzog: Az emlékezés a művészi alkotásban („Die Erinnerung im künstlerischen Schaffen“). In: Fülep, Lajos: A művészet forradalmától a nagy forradalomig. Cikkek, tanulmányok („Von der Revolution der Kunst bis zur grossen Revolution. Aufsätze und Studien“). Hg. von Árpád Tímár. Budapest 1974. Bd. II., S. 605-651.

- 25 Kenczler, Hugo: Kassai oltárszárnyak a kassai és bécsi múzeumban. Adalék a felsőmagyarországi festészet történetéhez a XV. szd.-ban („Kaschauer Altarflügel in den Museen von Kaschau und Wien. Ein Beitrag zur Geschichte der Malerei in Oberungarn im 15. Jahrhundert“). In: Archaeologiai Értesítő XXXIII (1913), S. 424-443.
- 26 Den grundlegenden methodischen Ansatz Kenczlers, die oberungarische Kunst – der er anhand der Übernahme der traditionellen Provenienzbezeichnung der Tafeln aus dem Dom zu Kaschau die Werke zuschrieb –, kennzeichnet seine Bereitschaft, die ungarische Kunstentwicklung im Kontext der böhmischen Malerei des frühen 15. Jahrhunderts zu betrachten. Seine Frühdatierung und die von ihm vorgeschlagene Lokalisierung wurde zuerst durch die Zuschreibung an Jacob Sunter in Zweifel gezogen: Pächt, Otto: Österreichische Tafelmalerei der Gotik. Augsburg / Wien 1929, S. 44, 77. In der Besprechung des Buchs von Pächt verzichtete István Genthon auf die Einbeziehung dieser Werke in die Geschichte ungarischer Malerei: Magyar Művészet V (1929), S. 240. Vom Stillstand der Zuschreibungsfrage zeugt die Bezeichnung ‚Brixener Schule um 1460‘, in: Pigler, Andor: Katalog der Galerie Alter Meister. Budapest 1967, S. 96-98. Darüber hinaus hat Genthon in dieser Zeit eine Bestrebung auf möglichst viele Werke österreichischer Prägung an ungarische Künstler gekennzeichnet, so in der angeführten Buchbesprechung von 1929 (Magyar Művészet V), S. 239, und auch im Fall der Konstruktion des ‚Meisters der Apostelmartyrien‘, mit einer überaus kennzeichnenden Beweisführung: „[sie sind] Werke eines ungarischen Meisters, weil die Werke in das Oeuvre keines der österreichischen Meister hineingepaßt werden können, daher mögen sie von der Hand irgendeiner Person stammen, die die Entwicklung aus einer grösseren Distanz betrachtete.“ Genthon, István: Az Apostolvértanúságok mestere („Der Meister der Apostelmartyrien“). In: Archaeologiai Értesítő XLIII (1929), S. 162.

rellianischen Stilkritik etwa bei Franz Wickhoff und Max Dvořak eine bedeutende Rolle zukam. Was die strenge kunsthistorische Methodik betrifft, kam von Wiener Schülern Nachschub. Der bei Dvořak promovierte Johannes Wilde hat zwar 1910 Adolf von Hildebrands *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* ins Ungarische übersetzt – ein Buch, das eher in den Kontext wölfflinscher Methodik gehören könnte –, seine methodische Orientierung mag aber ebenso beschränkt aufgefasst werden, wie die Bedeutung der ungarischen Ausgabe als eine Inspirationsquelle moderner Bildhauerkunst. Wilde schloss sich zusammen mit dem Dvořakschüler Friedrich Antal dem Sonntagskreis an. Beide haben eine mehr oder weniger aktive Rolle in der Revolution gespielt, beide sind emigriert. Das ehemalige Dvořakseminar wurde ein Sammelplatz der Exilungarn, deren Rolle in Wien bis heute wenig bekannt ist. Sie haben in demjenigen Kunsthistorikerkreis ihre zweite Heimat gefunden, der vom Inhaber des Lehrstuhls, Julius von Schlosser 1934 als die wahre Wiener Schule der Kunstgeschichte dem kunsthistorischen Lehrstuhl Strzygowskis gegenüber abgegrenzt wurde. Allein nebenbei muss man bemerken, dass die ungarische Strzygowski-Rezeption und der sehr frühe Widerhall der Diskussion über die Orient-oder-Rom-Frage bereits sehr früh eine Rolle in der Formulierung und in der Terminologie der Debatten über ungarische Eigenart in der Kunstgeschichte erhielt. Obwohl Strzygowskis Formel über „Asien – ein Neuland der Kunstgeschichte“ vor allem für die selbständige disziplinäre Entwicklung der ungarischen Archäologie eine nachhaltige paradigmatische Wirkung ausgeübt hat, ist es charakteristisch, dass bei der Rekonstruktion mancher Züge der hochmittelalterlichen Kunst der Ungarn wiederum Gerevich zu Strzygowskis Theorien griff.²⁷

Die Zweiteilung der doppelten Tradition der Wiener Schule der Kunstgeschichte, wie immer künstlich und absichtlich sie von Schlosser vorgenommen wurde, erweist sich also zumindest aus ungarischer Sicht als richtig.

27 Über die ungarische Strzygowski-Rezeption und ihre nachhaltige Wirkung siehe Marosi, Ernő: Nachleben oder Wiederbelebung? Versuche zur Eingliederung des Schatzes von Nagyszentmiklós in die Geschichte der Kunst in Ungarn. Ausstellungskatalog: Gold der Awaren. Der Goldschatz von Nagyszentmiklós. Hg. von Éva Garam. Budapest 2002, 134-142.